

La escenografía. Carta a Luciano Damiani

POR **GIORGIO STREHLER**
TRADUCCIÓN: BLANCA BALTÉS

Querido Luciano,
Recuerdo los decorados de *Galileo*, tal y como tomaron cuerpo la noche pasada. Habíamos llegado a un punto muerto. Ya no sabíamos cómo avanzar.

Habíamos partido, en Venecia, de ese "estudio de fuerzas" de Leonardo da Vinci que yo había tomado por "emblema" para la escenografía de *Galileo*, (por su "espíritu", más que por su forma); nos detuvimos en el momento en el que la estructura escénica debía empezar a "contener" cosas. Objetos usuales, sillas, mesas, pizarras negras, instrumentos científicos, vasos, vino y otras cosas para indicar sin posible ambigüedad, de forma poética, ese lugar escénico particular: el gabinete de trabajo de *Galileo*.

Vuelvo a ver esos lugares: el espacio delante de la iglesia, Florencia, la antecámara de los Médicis, etc. La extraordinaria estructura escénica, sugerida con tanta exactitud por ese pequeño dibujo leonardesco, ese armazón que es a la vez "iglesia" y "lugar científico", ese espacio sereno, claro y tranquilo —un espacio como Brecht habría querido— debía entonces servir a los actores y al público. Pues es evidente que la primera cualidad de un decorado es su facultad de uso, la variedad de los usos que se pueden hacer de él, su capacidad para sugerir acciones, movimientos y sobre todo de montaje. La escenografía tiene un carácter específico que casi nunca se pone de manifiesto. No es solamente —tú lo sabes bien— un "hecho estético", visual. Es un medio —uno de los más excitantes, de los más determinantes— del que disponen o deberían disponer los actores, y con ellos el director de escena. Hay una correspondencia perpetua entre el decorado (objeto y espacio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). Uno sugiere algo al otro, el segundo utiliza y define al primero. Es evidente, Luciano, que nunca hemos llegado a hacer este trabajo como queríamos. Pues el decorado sólo puede nacer *al mismo tiempo* que la acción dramática, durante los ensayos, día tras día, modificado y modificante.

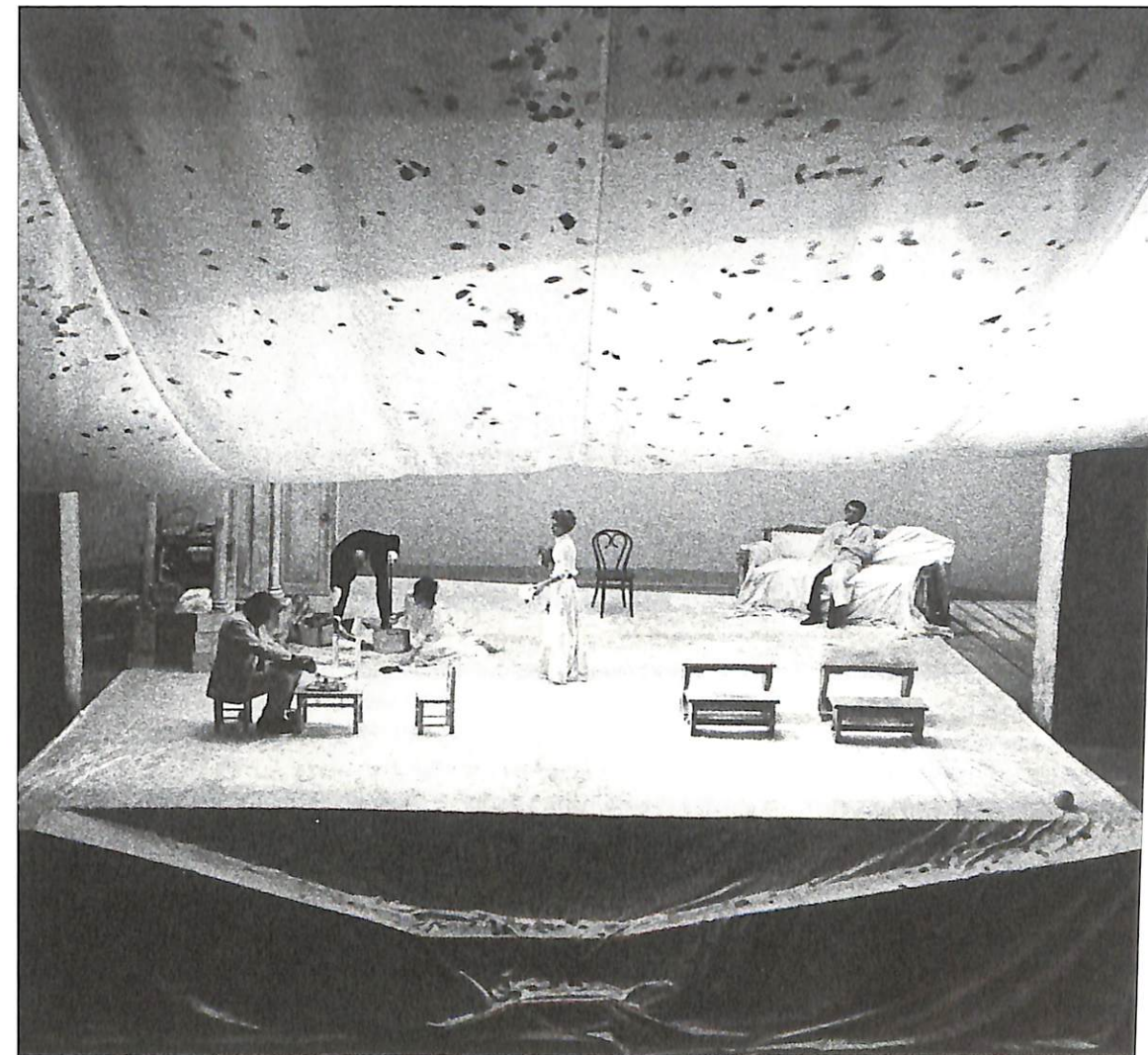
Nuestro combate contra las costumbres inveteradas, el tiempo y el dinero, precede a esta concepción dinámica del espectáculo: el espectáculo que hacemos, *todos juntos*, sobre el escena-

rio. Los últimos días de ensayo luchamos aún para tener un decorado "preparado", y ése es uno de los más grandes errores de fondo que *todavía* debemos aceptar. De ahí viene, seguramente, nuestra aparente indecisión, que nos lleva a incluir más modificaciones, hasta el último minuto, con el público en la sala, si me atrevo a decir.

¡Qué solos estamos ante este problema! Hemos sobrepasado el estadio necesario del decorado y del vestuario listos desde el primer día de ensayo (como en el cine, en el primer golpe de manivela de la primera secuencia —y decir que, antaño, aquello nos parecía el mayor milagro posible—), pero no hemos llegado a la *construcción colectiva* desde el primer día. Teníamos un espacio definido, pero en el interior aún estaba vacío, con el presentimiento de algunas indicaciones para soluciones concretas, pero eso era todo.

Para este *Galileo* también llegamos a una idea del espacio, lo que ya era algo, mediante un trabajo solitario, en Venecia. Te acuerdas de nuestra llegada con el *acqua alta*, nuestros papeles, nuestras mesas, los colores, el baúl lleno de libros. Luego preparamos nuestros "pequeños altares" de fotografías, de objetos, de retales, de trozos de madera que quizá no tengan nada que ver con el espectáculo pero que nos sirven como material "mágico" para recordar; ¡Dios sabe!, qué misteriosas regiones, imágenes y sensaciones con motivo. Hace algunos días Federico (Fellini) me confiaba en el coche, como un secreto, que en el interior de su cartera (¡un maletín!) no guardaba, como todo el mundo creía, papeles escritos, notas o argumentos. Guardaba, en medio de hojas de papel llenas de extraños dibujos y de palabras, una especie de museo privado de objetos. Y cuando abrió su maleta negra (debía tener cuidado de que no se le cayera todo), me mostró retales, recortes de prensa, un pequeño espejo, un bajo, un lazo, algunas fotografías del Polo Norte. En el taxi, parecíamos dos ladrones, dos vendedores de tarjetas postales pornográficas o dos viajeros de comercio intercambiando su material, sus muestras o su botín. ¡Qué cerca de nosotros, Luciano, sentí, en ese momento, a Federico! Después de haber levantado nuestros pequeños altares, comenzamos a trabajar, a encontrar un ritmo de trabajo. Toda puesta en escena tiene su propio ritmo. Para algunas se trabaja de noche, para otras por la mañana, paseando, quedándose al sol, en el agua, incluso hicimos *Coriolano* en una gran excursión en barco, ¿recuerdas?

Otra operación misteriosa: el material utilizado para hacer los bocetos y el proyecto intermedios (y no definitivos). La técnica que empleas para un decorado no puede ser la misma que para otro. Para este *Galileo* tú has descubierto ante todo la técnica ne-



"El jardín de los cerezos", puesta en escena de Giorgio Strehler sobre el texto de A. Chejov. Escenografía: Luciano Damiani. Piccolo Teatro de Milán. (Temp. 1973-74).

cesaria, la buena. Y ya es en sí algo nuevo. Sobre esas grandes hojas de cartón, extendiste dos o tres capas sucesivas de papel vitela y, con un procedimiento "de tu invención", las aglomeraste. El resultado fue una superficie muy blanca, deslumbrante pero vibrante, japonesa, como decíamos. Comenzaste a trabajar en ello con más color blanco, con lápiz, con tiza, con carboncillo. De ahí nació el espacio de *Galileo*. Fuimos a dar de comer a las palomas justo a mediodía, en la plaza, en medio de la bruma y bajo un pálido sol. Después volvimos al trabajo. Por la noche, ante las idioteces de la televisión, nos divertíamos. Íbamos a acostarnos y empezaban entonces nuestros viajes nocturnos, con la violenta luz de las lámparas. Una vez llegaba yo hasta ti, otra llegabas tú hasta mí, como dos fantasmas, para hacernos sugerencias. Cuántas veces te he arrancado de las manos un esbozo para fijarlo en el muro con dos chinchetas delante de mi cama. Me despertaba y lo veía, me volvía a dormir y pensaba sobre ello en mi sueño.

Terminado el trabajo, volvimos a Milán. En ese momento, sin embargo, comenzaron los dramas. Veía —siempre la veré— la ventana de tu casa, con su pequeño abedul, iluminada, a cualquier

hora del día y de la noche. Aún no habías llegado a dejar una vela encendida en el rincón de tu mesa, como hiciste después. Te pregunté la razón y tú me contestaste: «Me siento menos solo, me hace compañía, ¿no te parece?». ¡La vela ardía, la llama vacilaba y tú te sentías menos solo durante tus largas horas de trabajo solitario! Nadie sabe esas cosas y, si se conocieran, ¿servirían para algo? Todas esas horas que pasaste en la negra noche, como un escriba o un copista, raspando, dibujando, raspando otra vez, con una cuchilla de afeitar, el trazo que ya no querías. De regreso a Milán no lográbamos progresar más. Pero ayer, después de una noche en blanco y de un terrible esfuerzo, encontramos la solución al problema. Dime, ¿no vaciamos también una botella de coñac que pudimos sacar del "bar" que tu mujer había cerrado cuidadosamente con llave?

Lo que me gustaría decirte, sin embargo, y decirme también a mí, es que el habernos encontrado bloqueados así no es un signo de *impotencia*, sino de *madurez*. Es este nuevo concepto de "teatro para producir juntos" (que nuestro teatro ilustra hoy) lo que se ha constituido aquí como obstáculo. Nos habría bastado



“La buena persona de Sezuán”, espectáculo dirigido por Giorgio Strehler a partir de la obra de B. Brecht. Escenografía: Luciano Damiani. Piccolo Teatro de Milán. (Temp. 1957-58).



con montar juntos el espacio preparado en Venecia, tener el tiempo, la paciencia y los medios para “empezar” a movernos en ese espacio; habría bastado con que tú sacaras las conclusiones gráficas, sugiriendo las nuevas soluciones articuladas sobre las antiguas, y continuar así. La tensión, las dificultades, la desesperación y el bloqueo se han derivado del hecho de que hemos tenido que hacer, *contra* nosotros mismos, un nuevo esfuerzo, *solos*, descuidando un enorme trabajo colectivo, estirado en el tiempo, para dar a Galileo su forma definitiva. ¡Ya verás sin embargo, Luciano, cuántas modificaciones introduciremos todavía! ¡Cuánto nos maldecirán, acusados de “dilapidación insensata”! Tendrás que asumir los anatemas de Paolo [Grassi] por causa de nuestros “retrasos” y mis nervios, pero cargaremos *todo* eso a nuestras espaldas y avanzaremos, sin creer más en esa forma de hacer teatro, incapaces no obstante de proponer otra forma, pues estaría demasiado alejada de las *posibilidades actuales* de nuestro arte.

Dentro de algunos años ya no encontraremos a nadie que sepa pintar con técnicas variadas, a nadie que sepa construir paredes enormes y ligeras como velas, telas increíbles que se eleven en el espacio, a nadie que sepa tejer, coser, cortar, a nadie que haga zapatos y sombreros a mano, sabia y amorosamente. ¡Cómo pensar e imaginar ese “teatro humano” en una sociedad que galopa hacia la mecanización colectiva? ¡Cuántas veces hemos oído decir “que ya no hay gente que sepa cortar pantalones, sin hablar de los chalecos, que sepa coser botones, o incluso que sepa hacer ojales”! Para nosotros, a quienes nunca nos han gustado ni gustarán los triples escenarios que suben y bajan, los escenarios que oscilan y se inclinan (sin que nunca se vuelvan a utilizar), las salas que giran sobre sí mismas y demás, nosotros que creemos en un teatro claro y sencillo, *incluyendo* sus formulaciones técnicas (también ahí el viejo maestro Brecht es una autoridad, pues de él viene ese concepto de sencillez y de claridad, y no de los escenógrafos que trabajaron

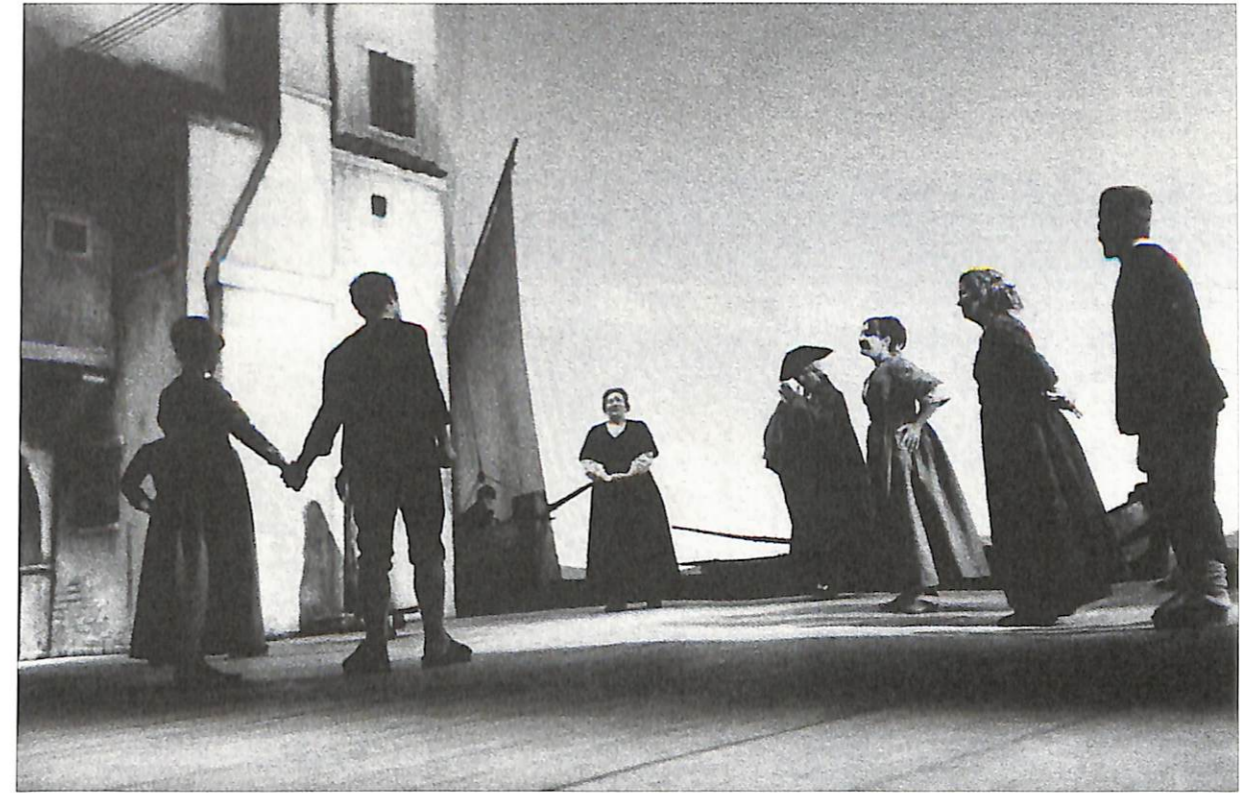
con él), el futuro se anuncia cada vez más difícil. Y no vemos cómo detener lo que llamaré ese vicio de la historia, y no su desarrollo armonioso.

Pero volvamos a Galileo.

La solución de los pequeños modelos de arquitectura, a escala reducida, de las secciones de arquitectura, como si fueran pequeños estudios científicos para planes de construcción, es la mejor, la más inteligible. En una obra que habla de ciencia, es correcto que las indicaciones escenográficas sean “científicas”, estudios, bocetos de arquitectura en blanco y negro o en gris, blanco y negro. Los personajes son más grandes que los modelos de arquitectura, colocados como dibujos en los lugares necesarios. El palacio de los Médicis en Florencia, por ejemplo, es el plano del propio palacio montado sobre ruedas, y es empujado al escenario. Delante de ese palacio, sobre un banco más grande de lo normal, vienen a sentarse Galileo y su hija, esperando al Gran Duque. Las proporciones son exactas. Todo esto nos deja una gran libertad, la que buscamos, para situar en el espacio esas “cosas”, como creemos necesario, durante los ensayos. Tal vez hemos llegado así incluso a salvar un poco de ese concepto de “teatro en movimiento”, progresivo. La escena del carnaval en medio de una perspectiva “a la italiana” de pequeñas casas pobres, en el centro, con esa *proporción invertida*, será, creo, racional y poéticamente hablando, luminosa.

Mañana afrontaremos el problema del vestuario. Otras cuestiones se plantearán entonces: cuestiones de fondo sobre la “función del vestuario”, sobre su necesidad. Si el trabajo hecho directamente durante los ensayos siempre nos ha parecido determinante para el decorado, para los trajes es absolutamente indispensable.

Me pregunto cómo ha sido posible, durante toda una época, *imaginar* el vestido de teatro como algo “prefabricado” que el



“Le baruffe chiozzotte”, puesta en escena de Giorgio Strehler sobre el texto de C. Goldoni. Escenografía y vestuario: Luciano Damiani. Piccolo Teatro de Milán. (Temp. 1964-65).

actor viste en un momento determinado de los ensayos (muy tarde habitualmente), ¡justo antes de presentarse al público! La función del vestuario es fundamental para la *construcción* del personaje, sea de tipo realista o épico (uno no va sin el otro, en mi opinión); el personaje nace de una serie de “reacciones en cadena” entre el vestido y el actor, entre el gesto y las particularidades del traje: una manga demasiado ancha o demasiado estrecha, demasiado larga o demasiado corta, puede modificar la proyección escénica del personaje, exigir al actor una modificación de su actitud que, a continuación, provoca invenciones—construcciones para el traje, y al revés.

En un momento dado ese juego de reenvío perpetuo debe finalizar, como finaliza el proceso dialéctico entre actores, director, texto y puesta en escena, a fin de que se produzca “el espectáculo”, un todo único que entra en dialéctica con el público. Es una opción que necesariamente se da y que cierra un proceso, siempre dejándolo abierto en cierta medida. Siempre será posible, a lo largo de los ensayos (sería incluso indispensable) retomar el trabajo a partir de las reacciones del público y de las experiencias de los intérpretes en contacto con él, y continuar ese proceso que, fundamentalmente, no tiene fin. ¡Es la vida, la vida siempre en movimiento!

Me doy cuenta, Luciano, de que evoco cada vez más la idea de un teatro “en progreso perpetuo”, *que nunca podremos hacer* y que quedará, a pesar de todos nuestros esfuerzos, en un objetivo de trabajo (concreto, no teórico) lejano. Realmente pienso que el teatro contemporáneo tiene cada vez más necesidad de una metodología de trabajo nueva, no ya en la línea de Stanislavski (Stanislavski es una etapa segura en el camino de nuestro desarrollo), sino en la de Brecht —hablo del Brecht teórico de la puesta en escena—. Hacer del trabajo teatral un trabajo de búsqueda continua es la única posibilidad hoy.

¿Qué podemos hacer nosotros, otras gentes de teatro? Estamos convencidos de que el “trabajo de teatro” del mañana debe ser diferente, debe estar “guiado” hacia esa nueva etapa, pero también comprobamos, cada día, que el teatro no se preocupa de este problema. ¿Diría incluso que está contra ese problema? En efecto, seguimos haciendo algo y seguiremos haciéndolo. Prepárate para sufrir, conmigo, la acusación, incluso por parte de nuestros mejores amigos, de perfeccionismo. Se te reprochará ser un maniaco que desplaza un botón diez milímetros tres veces, por pura locura, que juzga criminal una separación de diez milímetros y lucha por defender un punto de vista, una forma, y la modifica, con toda tranquilidad, dos días más tarde. Espera que te traten como un loco, como un hombre que dilapida o que “no sabe lo que quiere”. Exactamente como Galileo. ¿No es Galileo un hombre que “no sabe lo que quiere” cuando busca las fases de Venus, cuando propone la verificación de determinadas hipótesis: la experiencia del espejo y la pila llena de agua a la que empuja al religioso fiel? ¡El hecho es que, al final, el espejo flota y no cae al fondo, como pretendía Aristóteles!

Nuestro perfeccionismo proclamado por los imbéciles, los perezosos o los indiferentes, nuestra manera de cambiar hasta el final (incluso si no hay final) podría representar bastante bien el espíritu de una búsqueda perpetua de la ciencia.

¿A nadie se le ha ocurrido que nuestra manera de hacer teatro, su esbozo, era un intento desesperado de hacer un trabajo a la altura de nuestra era científica, a la altura de las conquistas de la metodología dialéctica, y que no por coquetería tituló Brecht sus obras *Versuche*?

Un abrazo,

Notas:
Versuche: Ensayos.

Giorgio. ♦